



TITLE:

<展評・書評>田口かおり著『保存修復の技法と思想--古代芸術・ルネサンス絵画から現代アートまで』：平凡社、2015年

AUTHOR(S):

喜多村, 明里

CITATION:

喜多村, 明里. <展評・書評>田口かおり著『保存修復の技法と思想--古代芸術・ルネサンス絵画から現代アートまで』：平凡社、2015年. ディアファネース -- 芸術と思想 2016, 3: 137-141

ISSUE DATE:

2016-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/217001>

RIGHT:

田口かおり著 『保存修復の技法と思想——古代芸術・ ルネサンス絵画から現代アートまで』 平凡社、2015 年

喜多村明里

芸術作品・美術品に関する「修復」や「洗浄」、「美術修復家・修復士」といった言葉が広く聞かれるようになり、近年、日本の大学でも「文化財保存」や「保存修復」、「保存科学」等を扱う専攻・研究科を設ける例が増えた。また、これに前後して、C・ブランディ『修復の理論』（原著 1977 年、小佐野重利ほか訳、2005 年）や A・コンティ『修復の鏡』（原著 1996 年、岡田温司ほか訳、2002 年）など、保存修復に関する 20 世紀の主要著作の邦訳が刊行され、日本語で読まれるようになった。今や日本でも「保存修復」は多くの人々の関心を集めて、より深く理解されるべき段階を迎えている。そのような時期にあって、フィレンツェで修復保存を専攻し、個々の修復保存の事例とその技法、それらにまつわる議論と諸理論を追究してこられた若手研究者、田口かおり氏による本格的な著作の刊行をみたことは、まことに喜ばしいことといえよう。

さて、次にその内容の紹介に移るべきところだが、まずは本書を歓迎する理由について、僭越ながら評者個人の告白を兼ねた具体的な説明を付け加えさせていただきたい。評者が岡田温司先生とともに上述の A・コンティの著作翻訳に取り組んだ当時、何より印象的であったのは、修復に関し執拗なまでに慎重かつ厳しい批判を展開するコンティが、実に数多くの修復介入の事例をなかば「周知のこと」として語っていたことであった。欧州のなかでもイタリアには、幾多の保存修復の経験——古代から現代までの各時代における保存と修復の営み、成果と損失、後年または後世に生じる疑義や非難、反省と後悔の念——がある。それらの蓄積のもとで、遠大な過去と現在、そして未来とをとり結ぶ「時間性」と

いう意識、揺るぎのない長大な「歴史的意識」を培っているからこそ、人々は修復介入の事例と技法、その背後にある思想について慎重な検討を重ねるのであり、そこには、いわば熟成された「修復保存をめぐる歴史的・文化的マナー」がある。つまり、ブランディやコンティのほか、U・バルディーニその他のすぐれた保存修復の実践者・研究者たちの発言とその思考とをよく理解するためには、彼ら自身の記憶と経験のなかにある西洋美術の保存修復の歴史、さまざまな介入の具体事例のアクチュアリティを詳細にたどり、心のなかで追体験することが不可欠であろう。

だが当時は時間的制約もあって、評者が担当した翻訳部分では、コンティが言及する個々の修復事例のすべてについて訳註などで補足説明をすることはできなかった。また、評者は美術館学芸員をつとめた経験から、日本における「保存修復」の危うい実情と、コンティとのあいだに大きな落差を感じていた。介入前の調査をもとに介入実施の可否やその方を審議する体制や、記録を蓄積させ議論検討を重ねていく仕組みが、日本の美術館に定着し十分に機能しているとはいえないだろう。最善を尽くしたつもりの保存修復の措置やその成果をうたい、一時的な満足を味わいはするものの、その僅か数十年後に、当該の介入措置それ自体の劣化や、そこから派生した新たな問題に悩まされる、といった現象は今なお珍しくない。2010年、評者は約30年ぶりに一般見学者として長谷川等伯《楓図》——国宝指定を受けている——を実見したとき、濁った乳灰色へと変質し、蜘蛛の巣のように画面の一部を覆っている樹脂性の剥落防止剤の存在——以前は透明でわからなかった——に気づき、「最先端の技術で最善を尽くした」であろうはずの「介入」がもたらす影響の重大さに戦慄を覚えた。誰も望まない悲劇、その可能性を予見して、用心深く周到に回避することそれ自体が、実はきわめて難しい。

ブランディとそれ以降の保存修復をめぐる議論や批判が、日本でより広く、アクチュアリティをもって深く理解されるようになるためには、さらに十数年の歳月が必要かもしれない。その「時差」を少しでも縮めるうえで、過去の修復介入の事例を詳細に論じ、その意義や評価を問う田口かおり氏の本著は、評者のほか実際に保存修復の現場に関わる人々、美術修復士を志望する人々にとって、まさに待望の書であり、必読すべき一冊となることだろう。

さて、本書は古代から現代美術にいたるまでの多様な保存修復介入の技法や措置の内容、それらをめぐる同時代人々の考え方を追跡し、後年または後世に生じた問題点や議論を詳細に検討する。扱われる事例のうち、たとえば18世紀以降の事例をみると、唾液に含まれる酵素の作用を利用した「洗浄」や、「古色」を増幅させるための上塗り加筆の例、さらには、優れた才能を持つ修復画家の手によって元の作品が芸術的な「贋造品」に変貌してしまい、そのうえ修復画家がそれを自身の「芸術作品」とであると主張した事例など、通読するだけでも実に面白い。

ただし、筆者が謹厳実直に指摘しておられるとおり、そもそも「洗浄」は実質的に後戻りのできない「不可逆な介入」であって、ブランディ以降に定着した「介入の可逆性」という一般原則とは常に対立し、矛盾する。作品の「オリジナルの状態」の回復・維持を目的とする場合でも、洗浄や補完は、「オリジナル」の名のもとに「作品のあるべき姿」を主観的に想定し、その再現をはかるものである以上、極論すれば「オリジナルの贋造」に陥る危険性を常にはらむ。

むろん、ブランディはこうした問題を回避するためにも、より客観的・科学的な中立性を保ちながら効果をあげる保存修復の方策として「識別可能かつ必要に応じて除去できる」ような「中立的補完」により、鑑賞の妨げとなるような著しい欠損部の影響を和らげることが提唱したし、その理論と介入手法は、実践を通じて一定の発展をみたことができる。ただし、板絵やフレスコ壁画面に縞目状または小さなx文字状の補彩を塗り連ねる「中立的補完」は、鋭敏な目利きの専門家や美術史研究者にとっては印象主義絵画の点描のように異質であり、目を惑わせる点では、元の欠損のままの状態と本質的にはさして変わらない。「中立的補完」はいたずらに技巧的な介入措置でありその効果は薄い、という批判は常に繰り返された。

筆者は用心深く婉曲に論じておられるが、つきつめたところ、視覚的な識別可能性を条件とする「中立的補完」は、作品に対するメンテナンスが行き届いていること、剥き出しの損傷や剥落を放置せずに一定の保存修復措置がとられていることの表徴として機能するのだろう。色彩を失った無残な欠損部や、壁面の広大な剥落を柔らかな筆触の加筆で覆う近代的な「中間色による補完」は、鑑賞者に「保存修復」という領域の存在、そのはたらしめを認知させるのである。

では、介入を洗浄のみに限るとしても、実に微細な作業をおこなう保存修復の現場では、どこまで洗浄し何をどこまで取り除くのか、作品の完成当初の状態を「オリジナル」とみなすべきなのか、それとも歳月を重ねながら息づく「作品の生命」、すなわち歴史をおびて現在わたしたちの眼前にある作品の現在性・現存性を、歴史的に意義のある加筆や損傷、古色の効果をも含めて「オリジナル」とみなすべきなのか、という重大な問題が浮上することになる。

この問題に関し、田口かおり氏は1972年の「修復絵画展」におけるU・バルディーニの試み——聖母子を描く13世紀のイコン板絵に対し段階的・区画的な洗浄修復をおこない展示した——に改めて光を当て、他の介入事例と併せてその実情を詳細に論じることで、イタリアにおける保存修復の歩みとそのアクチュアリティを浮き彫りにしている。バルディーニは、後世に繰り返されたい加筆上塗りや描き変えをすべて洗浄して「オリジナルの画面」を復活させる代わりに、現状の画面を区画し、それぞれに段階的な洗浄・加筆除去をおこなうことで、時代につれて顔かたちや様式を大きく変えながら崇敬を集めてきた聖母子板絵の多様な局面を、モザイクかキュビズム絵画のような状態で展示することを選

扱った。通称《マドンナ・ピカソ》、《修復の聖母》と呼ばれたこの板絵の展示は、保存修復の劇的な効果を世間に印象づけてしまった感もあるのだが、バルディーニ自身は「オリジナルの保存」という概念とは異なる新たな地平にたち、作品が生まれた時代から現在までの時間、歴史性とともにあることを重視する保存修復の方策、さらには、いつかは失われ消滅を迎えるであろう「作品の生命時間」のすべてを可能な限り尊重するような保存修復を展望していた。そこでは、歴史的価値のある古色や加筆、損傷の保存をはかることにくわえて、将来の劣化や損傷あるいは「作品の死」に対する予防・延命的な措置、さらには「作品の死」後の時間までもが視野に含まれることになる。

とはいえ、「作品の生命時間」を尊重し、その維持や延命をはかるような保存修復の場合でも、材質の補強・補完・代替などの措置の実際は、歴史的な意義を伴う加筆、計算された古色、経年劣化の効果のほか、ヴァンダリズムのもとでの損傷など、作品が実際に生きてきた過去と現在とを犯す危険を常にはらんでいる。いかにすぐれた技術と配慮に満ちた修復介入であっても、それ自体が暴挙とみなされる可能性は消えないだろう。

本書の第3章・第4章で筆者は、「蘇る芸術の生を求めて」おこなわれた介入の事例をめぐり、その「適合性」や「介入の倫理」を問う。バーネット・ニューマンの絵画が被ったヴァンダリズムのもとでの損傷に対する修復措置について、それは「フェイクの再創造」という新たな事態をもたらしたにすぎず、保存修復介入それ自体が作品を破壊するヴァンダリズムに等しい、という声が上がった。では、「最小限の保存修復介入」にとどめることが求められるわけだが、その場合でも、変容し続ける都市空間にあって「現代の遺物」と化した記念碑や、パブリック・アート作品の類を元の空間から切り離し、「そのまゝの状態」で美術館に移設して「保存する」措置は、たとえ「最小限」に抑制された介入であっても、作品の生命と時間とを断ち切り、何か別のものに転生させてしまうという事態を導く。保存修復によって「作品が蘇る、時を超えて生きながらえる」という夢は、筆者がいうところの「修復」という嘘／ファンタジーに終わるようだ。

またとりわけ、現代美術にみる材質技法と表現様態の多様化は、保存に適した耐久性や持続性をもはや前提とせず、視覚芸術作品がこれまで身にまとうてきた「永遠性」や「記念性」といった価値を拒否するようなアート——筆者は便宜上「現代アート」と呼んでおられる——をもたらした。それらの「現代アートの保存修復」の実践例をめぐり、田口氏は専門家たちが直面した問題の本質、作品の維持・延命のために行われる介入に必ず伴う限界や、介入それ自体がはらむ自己矛盾のありさまを浮き彫りにする。生産中止になった大量生産品の電球やモーター、劣化の早い新聞紙や石油系樹脂製品、野菜や生肉などの生鮮食材、動物の死骸など、実に多様なメディアムを用いる現代の芸術作品を展示し、その保存をはかる立場にある美術館や修復士は、材質の脆さや代替の困難さに直面し、うつろい変化することを前提とするような作品を、いったいいかなる状態に保つべきなのか、と悩む。また、そうした現代美術作品の意図や効果を理解すればするほど、「オリジナルの

状態」や「それなりに良好な状態」を求めて保存修復を繰り返し、維持し続けることの限界や、自己矛盾を痛感することになるのである。

もはや自明のことだが、保存修復介入の前提や目的は「芸術作品のオリジナルの状態」を保つことではない。おそらく、「芸術作品の生命を蘇らせること」でもないだろう。近現代における「修復保存」ブームの背後には、デリダが言うところの「アーカイヴの病」(2010 年)があり、「オリジナルと真正性を際限なく追い求める起源の病理」が認められる、と田口氏は指摘したうえで、次世代の「保存修復」を展望することの必要性を示唆しておられる。本書で幾度か繰り返される短い引用、「瓶（の埃）はきれいにしてはならないし、壁は汚してはならない」（ブランディ、2005 年）という言葉が、評者の心にはあらためて重く、尊く心に響いた。